

دلالة الصورة المرئية في تباريح رقمية مقاربة سيميائية

د / و داد بن عافية - جامعة باتنة 1

المخلص:

يهدف هذا البحث إلى مقارنة الجانب الصوري الأيقوني في القصيدة الرقمية التفاعلية، التي تعتمد على تراسل الفنون: اللساني، الصوري (رسومات، منحوتات)، الموسيقي، فضلا عن اعتمادها على تقنيات الكمبيوتر وتوظيف برامج خاصة، مع غياب نظرية نقدية تفاعلية متكاملة.

وأمام سؤال المنهج، حول كيفية مقارنة الأدب التفاعلي، لا يجد القارئ ملأذا من الاستعانة بالنظريات النقدية الحديثة: النقد الثقافي، نظرية التلقي، المنهج السيميائي، التناص، وهو ما اعتمدته هذه الدراسة في استنتاج مجموعة "التباريح" الشعرية، المثخنة بالآلام والجراح لعباس مشتاق معن.

الكلمات المفتاحية: الصورة الأيقونية، القصيدة الرقمية التفاعلية، تراسل الفنون، الأدب التفاعلي، النظريات النقدية الحديثة.

Summary:

This article aims at comparing imagery and symbolism in the interactive digital poem, that depends on interaction of arts: linguistics and imagery (drawings, sculpture), music, besides its depend on computer techniques and the use of particular programs, in the absence of contemporary, interactive, critical theory.

Consequently, the reader must rely on contemporary critical theories, cultural criticism, reception theory, semiotic approach, inter-textuality, and this is what was followed by this study in uttering series of poems fraught with pains and wounds for Abas Mochtak Maan.

key words iconic poetry, numeric interactive poem, arts correspondence, interactive literature, modern critical theories.

I. البنية الدلالية للقصيدة التفاعلية:

1. المناخ الافتراضي للتباريح:

يصنف المنجز الإبداعي الريادي "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" للشاعر العراقي عباس مشتاق معن ضمن "التكنو - أدبي"⁽¹⁾، وهي أول مجموعة شعرية عربية تدرج ضمن الأدب التفاعلي الرقمي بتوظيفها معطيات الشبكة العنكبوتية وبرامجها التقنية لخلق نص مترابط (Hypertext)⁽²⁾ تتعدد فيه النصوص وتتعلق في فضاء شبكي افتراضي، يشتمل على: الكلمة والصورة والموسيقى والأصوات والألوان والأيقونات والروابط التشعبية، إنها "شجرة نصوصية إلكترونية" بتعبير عبد الله الفيافي⁽³⁾.

تتبين العناصر الصوتية والصورية والكتابية والمؤثرات الحركية للتباريح في شكل بصري في كامل المجموعة الشعرية، بدءاً بالشاشة الرئيسية التي تشتمل على صورة التمثال المكتم الفم، إذ يتموضع يمين الشاشة رابطان أفقيان يحملان الجملة ذاتها "اضغط فوق ضلوع البوح"، وهما مكونان بصريان

¹. "التكنو - أدبي" مصطلح استعملته الناقدة السعودية فاطمة البريكي في كتابها: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2006، ص73.

². Hypertext: مصطلح أجنبي تنوعت ترجماته، أشهرها "النص المتفرع" لحسام الخطيب و"النص المترابط" لسعيد يقطين الذي يعرفه بقوله: "نص يتحقق من خلال الحاسوب وأهم ميزاته أنه غير خطي لأنه يتكون من مجموعة من "العقد" أو الشذرات التي يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط مرئية. ويسمح هذا النص بالانتقال من معلومة إلى أخرى، عن طريق تنشيط الروابط التي بواسطتها نتجاوز البعد الخطي للقراءة، لأننا نتحرك في النص على الشكل الذي نريد". ينظر: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2005، ص 264 - 265.

³. عبدالله بن أحمد الفيافي، نحو نقد إلكتروني تفاعلي، ضمن كتاب: الريادة الزرقاء، دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي، تباريح رقمية أنموذجاً، إعداد وتقديم: ناظم السعود، ط1، مطبعة الزوراء، بغداد، 2008، ص 138.

يحيلان على النصوص المكتوبة من خلال اعتماد فكرة الروابط: المتن والحاشية والهوامش، التي يتم النقر عليها للمرور إلى النصوص الشعرية التي تتراوح فيها القصائد بين الطول والقصر.

تتموضع يسار الشاشة أيقونات عمودية على النحو التالي:

أُيَقِّنَت

أُنْ

الحنَظَل

موت

يَتَخَمَر

وهي روابط تشعبية تحيل كل كلمة منها على قطعة شعرية تمثل في مجملها نصوصا عائمة فـ " رغم أن المظهر البصري للأيقونات متماثل، فإن تمرير مؤشر الفأرة فوقها ينتج عنه تعويم مقاطع شعرية تتفاوت حجما من أيقونة لأخرى. وهذه التقنية التعويمية تستعمل على صفحات الويب لتوضيح بعض خصائص رابط معين أو أيقونة ما سواء أكانا تشعبيين أو غير تشعبيين".⁽¹⁾

ومما يعزز فكرة التلقي البصري للتباريح، استخدام مشتاق عباس معن لتقنية الشريط الإخباري المتحرك الملون بالأصفر -وهو مقابل تقني لمفهوم لغة الحياة اليومية- الذي يمرر عدد كبير من الجمل الشعرية: "عاجل"، "عاجل قليلا" و "بلا عجلة" "لا داعي للعجلة" "بلا عجلة قطعاً".

¹. منعم الأزرق، تباريح مشتاق عباس الرقمية: قراكتابة عاشقة (1) الإقامة في الغرفة الزرقاء،

ضمن كتاب: الريادة الزرقاء، إعداد وتقديم: ناظم السعود، ص 118.

فهذه المجموعة الشعرية تتحدث عن سيرة متخمة بالفجائع، إلا أن معاشيتها يوميا يخفف من حدتها ووجعها حتى تصبح أمرا يوميا اعتياديا. "فما كان مؤلما لأول مرة يكون عديم الألم بعد المرة الألف من تكراره، و"عاجل" اليوم ستكون "عاجل قليلا غدا، و "بلاعجلة" بعد غد حتى يكون "لا داعي للعجلة" أصلا بعد كذا يوم"⁽¹⁾.

وفضلا عما سبق، فإن اشتغال التباريح على متن صوري يتمثل في منحوتات ولوحات فنية وتوظيف الألوان بتدرجاتها، يجعل طغيان ثقافة الصورة جليا في هذا العمل المتصل بالثقافة الرقمية والإبداع الرقمي، وهو مؤشر دال على أن قارئ التباريح يشهد مرحلة برزخية تمثل نقلة نوعية بين العصر الكتابي والعصر الرقمي في تاريخ الشعرية العربية.

إن التلقي البصري للقصيدة الرقمية التفاعلية التي واكبت التطور التكنولوجي الحاصل، باستخدامها تقنيات الكمبيوتر وتوظيف برنامج " الفلاش ماكروميديا" وبرنامج HTML وهو مختصر (Hyper Text Markup Language) أي لغة ترميز النص المتشعب، وبرامج معالجة الصور والأصوات الكومبيوترية مثل (Sound Forge, Adobe Flash, Photo Shop)، جعل أغلب النقاد والمهتمين بالأدب التفاعلي (عبد الله الفيافي، فاطمة البريكي، أمجد حميد التميمي، السيد نجم) يؤكدون على دور القارئ الذي لا يقل أهمية عن دور الكاتب نفسه، فالنص الرقمي التفاعلي موجه الى متلق مفترض يجمع بين فنية الأدب وعلمية التكنولوجيا، فهل يعني هذا ضرورة ميلاد النقد الرقمي، أو النقد التكنولوجي بترسانة مصطلحية علمية دقيقة تؤهل

¹. حوار مع الشاعر مشتاق عباس معن، أجراه الأستاذ الصحفي ناظم السعود بتاريخ 2008/3/1،

موقع النخلة والجيران على الرابط :

<http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/111111-moshtak.htm>.

مستعملها لمقارنة النص الرقمي بتشابكاته وتفرعاته؟. وهو ما يقودنا إلى سؤال المنهج الذي يفترض أن يراعي الأيقوني واللساني والسمعي في مقارنة النص الإبداعي التفاعلي، وكيف يمكن أن تتضافر مستويات القصيدة المختلفة في صنع دلالتها المتكاملة؟، وكيف يستنطق الصوري بوجه أخص بما يشتمل عليه من أشكال وألوان دالة؟.

2. سؤال المنهج:

2. 1- الاستنطاق الصوري في ضوء النظريات النقدية الحديثة:

لعل سؤال المنهج الذي يرتبط بسياق هذه الدراسة هو:

- كيف يمكن الاستفادة من النظريات النقدية الحديثة في مقارنة القصيدة التفاعلية الرقمية وتحليل الجانب الصوري منها بالأخص في غياب نقد بديل هو النقد التفاعلي الرقمي؟

أ. النقد الثقافي التفاعلي:

يبحث الدكتور أمجد حميد التميمي في الأصول الفكرية والفنية للنقد الثقافي التفاعلي الذي يمكن أن يسير بالموازاة مع القصيدة التفاعلية الرقمية وكشف جمالياتها وعلائقها السياقية والثقافية من خلال الحفر في فكر الحداثة والعولمة والثورة المنهجية، وقوفا عند تقنية النص المترابط وتراسل الفنون والتنوع المعرفي، مؤكدا على العلاقة الجدلية بين الأدب التفاعلي والنقد الثقافي التفاعلي القائمة على ضرورة الإلمام بالجانبين التقني والجمالي وبالسياق الثقافي للنص من قبل المؤلف والقارئ¹.

¹. ينظر: أمجد حميد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، ط1، كتاب ناشرون، بيروت،

مع الإشارة إلى أن النقد الثقافي التفاعلي لا يصلح للحوار مع فن الهندسة الرقمية، فهو غير كاف لمقاربة القصيدة الرقمية بتشعباتها وتفرعاتها كنص مترابط.

إن التنوع الثقافي للتباريح، من خلال المعزوفات واللوحات العالمية التي تنسب الى فنانيين من مختلف الجنسيات والثقافات والمدارس الفنية وإن كانت الغلبة للثقافة العراقية، يُفيد القارئ التفاعلي في تسخير آليات النقد الثقافي التفاعلي المقارن - وأضيف هنا كلمة مقارن - لتحليل الصور الفنية في سياقها الثقافي الذي أنشئت فيه من جهة، وفي علاقتها بالأنساق الثقافية المضمرة في الواقع والثقافة العراقيين من جهة أخرى، وهي الحلقة المفقودة والمطلوبة في المجموعة الشعرية. فالصور لم تستدع إلى التباريح بدلالاتها الجاهزة، إنما تم إدراجها ضمن سياقات جديدة غيرت من مضمونها الدلالي.

ب- نظرية التلقي:

لا تسعى الناقدة فاطمة البريكي إلى إيجاد بدائل للنظريات النقدية الحديثة، بل تهدف إلى دراسة مواطن الاتفاق والافتراق بين الأدب التفاعلي ونظرية التلقي والتناص في سعي لفهم أثر التغير الذي طرأ على العملية الإبداعية وعناصرها على النظرية النقدية عامة، ونرى أن المتأمل في طبيعة الأدب التفاعلي يجده " يتماس مع عدد من النظريات النقدية الحديثة (...) ولعل أكثر النظريات انساقا مع تطبيقات (الأدب التفاعلي) هي نظريات القراءة والتلقي ونقد استجابة القارئ كما تجد مقولات (باختين) عن الحوارية و(كريستقا) عن التناص صدى طيبا في تطبيقات هذا الجنس الأدبي الإلكتروني الجديد" (1)

¹. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 144-145.

تلتقي نظرية القراءة والتلقي التي أسس لها (إيزر) مع الأدب التفاعلي في عدة نقاط تتمثل في:

- (1) **الاتجاه إلى القارئ:** يسهم القارئ في إنتاج النص التفاعلي ولا يتلقاه تلقيا جاهزا، وهو ما ساعدت عليه تقنية النص المترابط الذي ينأى عن القراءة الخطية، ويفتح أمام القارئ عددا لانهايا من الإمكانيات القرائية.
 - (2) **الفراغات:** تقوم فكرة الفراغات على " ما يضيفه المتلقي للنص عند قراءته له، لملء ما يلمسه فيه من فراغات، تركت بقصد أو دون قصد من قبل المبدع، مشرعة الباب أمام كل متلق لكي يملأها على النحو الذي يراه مناسباً" (1)
- كما يلتقي الأدب التفاعلي مع نظرية التلقي في: تعدد التأويلات، موت المؤلف، الكتابة الجماعية. (2)

من الصعب تطبيق كل ما جاءت به نظرية التلقي على مجموعة التبايرح - باعتبارها أدبا تفاعليا- التي لا تدرس بمنأى عن مؤلفها عباس مشتاق معن الذي يصعب أن نطبق عليه فكرة "موت المؤلف"، ولا أن نطبقها عند تحليل الصور المرفقة التي نسبت إلى أصحابها في أغلب الدراسات النقدية، لاسيما صورة " الساعات اللينة" لسلفادوردالي الذي كان مؤلفا حيا وحاضرا في كل الدراسات التي أُتيحت لي الاطلاع عليها.

ولأن القارئ منتج أيضا للنص التفاعلي (1) ، فهو يُزوّد بالقصيدة التفاعلية مرفوقة بالملفات الخاصة بالبرمجة والعرض كي يتسنى له إعادة

¹. نفسه، ص152.

². للاستزادة حول الموضوع ينظر، فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، وفولفغانغ إيزر، فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ت: حميد الحمداني، الجالي الكدية، دط، مكتبة المناهل، فاس.

تشكيل النص حسب قراءته وتصوره الخاص، على أن لا يمس المتن الرئيس للنص، وهو ما قام به الشاعر "هيثم نوح" حين أعاد تشكيل مجموعة التباريح مع الإبقاء على النسخة الأصلية للشاعر في القرص المضغوط. ويمكن لقارئ التباريح على المستوى الصوري أن يستفيد من فكرة التعديلات المتاحة على صور اللوحات الفنية والمنحوتات المرفقة من خلال عدة إجراءات هي: " تكبير، تصغير، تعديل لوني، تشويش، حجب كلي أو جزئي، إلى إمكانية توليد سياق حركي تتابعي slide Show مضيفا بعدا تأويليا جديدا تفرضه العلاقات الناشئة بين كل صورة وسابقتها وتالياتها، إلى تقنية الظهور التدريجي Fade in أو التلاشي التدريجي Fade out" (2)، وأتصور أن هذه الإمكانيات المتاحة للقارئ هي جزء من آليات النقد التفاعلي عندما يتأسس.

إن هذه التعديلات المطبقة على الصورة في الأدب التفاعلي متاحة للقارئ والمؤلف كليهما، وقد طبق مشتاق عباس معن إمكانية الحجب الجزئي للصورة، حين حذف جزءا من لوحة سلفادوردالي وأبقى على الجزء الوارد في المجموعة الشعرية كما سيأتي.

¹. تزامن ظهور الأدب التفاعلي مع بروز النظريات النقدية التي تهتم بالقارئ كمنتج للنص، وهي نقطة حيوية يلتقي فيها الأدب التفاعلي بنظرية التلقي، إذ يرى إيزر أن " الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه (...) يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"، إيزر، فعل القراءة، ص 12.

². ياسر منجي، جدلية الصورة الالكترونية في السياق التفاعلي لتباريح رقمية، دار الفراهيدي، ط1، بغداد، 2010، ص 18 - 19.

جـ- التناص:

اعتبرته فاطمة البريكي من أكثر النظريات النقدية اتساقا مع تطبيقات الأدب التفاعلي على غرار الكثير من النقاد الآخرين، باعتبار أن النص الأدبي لا يولد من فراغ، فهو يتشرب ويمتص نصوصا أخرى بطريقة واعية أو غير واعية ليشكل "فيسفاء من الاقتباسات" بتعبير جوليا كريستفا، فالنص ليس بنية مغلقة لأنه يتحاور مع غيره من النصوص السابقة، وهو ما يتوافر في الأدب التفاعلي على نحو أكثر اتساعا " لأن طبيعته تسمح له بتوظيف الصوت الحي والأصوات الأخرى الموسيقية أو الطبيعية أو غيرها في نصه، مما يعني أن عملية التداخل ستتسع في ضوء (الأدب التفاعلي) وستخرج من قمم النصوص المكتوبة، إلى فضاء أكثر سعة ورحابة" (1)

يحتاج الشعر التفاعلي الرقمي إلى سعة ثقافية تشمل الجانبين: التقني والفني، مما يساعد على تشكله الفيسفائي في قالب ترابطي يفتح أمام خاصية ترحال النصوص الفنية وتداخلها: النص المكتوب/ النص الصوري/ النص الموسيقي، " فإذا كان طموح النظرية الأدبية والنقدية لا يتجاوز حدوث تداخل بين نص وآخر، أو بين نص وعدد من النصوص الأخرى، فإن خصائص (الأدب التفاعلي) تسمح بأن يتم التداخل بين نص ونص أو بين نص وصورة، أو غير ذلك، مما يشكل إثراء للنظرية النقدية" (2)

نخلص إلى أنه من المهم تحليل الأعمال التفاعلية باستثمار آلية التناص التي تتوافق مع الثراء النصوصي وتنوعه في الأدب التفاعلي، والقصيدة التفاعلية "التي تركز عليه بشكل حيوي، لأن بعض بواعثها هو عصر الثقافة

¹. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص181.

². نفسه، ص 187.

المعولمة عصر ثورة المعلوماتية فهي مجلى عصر (الانفوميديا) فيض المعلوماتية الذي من مظاهره تجاور بعض الفنون وتلاحقها في إنتاج نص متنوع الروافد ثري المكونات وفي تجربة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) هيمنة لفاعلية التناص بشكل لافت، فاللوحات والموسيقى والشاشة الزرقاء وتقنيات الحاسوب وفاعليته الهندسية الالكترونية وسواها من مكونات تفاعلية كلها يعمل الشاعر على توظيفها، على التناص معها، على البوح شعريا من خلالها" (1)

يساعد التناص القارئ التفاعلي على نحو مهم فيما يتعلق بالاستنتاج الصوري وتحليل المنحوتات واللوحات والرسومات المرفقة بالمتن مع الاستعانة بالنقد الثقافي التفاعلي في الكشف عن الأنساق الدلالية المضمرة والتورية الثقافية في إطار التفاعل الثقافي وحوار الحضارات من خلال التداخل النصوي المتنوع.

فالصور الفنية لا تتناص مع بعضها البعض فقط، بل يمكن للصورة أن تتناص مع الكلمة ومع الموسيقى عندما تصب في مسارها الدلالي. والملاحظ أن قراء التباريح ركزوا على دراسة التناص فيما يتعلق بالنصوص المكتوبة، لاسيما مع القران الكريم في قصيدة "يعقوب"، إلا أنه يمكن فتح نافذة أخرى ندرس من خلالها التناص الصوري، أو تناص الصورة المرئية (اللوحات والمنحوتات) مع المتن المكتوب ومع الواقع العربي.

¹. رحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، تنظير وإجراء، ط1، دار الينابيع، العراق، 2010، ص 66-67.

2.2. آفاق ميلاد النقد التفاعلي الرقمي:

يقول الناقد باقر جاسم محمد في دراسة بعنوان: "متون متجاوزة متساكنة: الشعر من السماع والقراءة إلى التفاعل": " .. يهمننا هنا أن نعلن الحاجة إلى قيام نقد تفاعلي يستثمر إمكانات الحاسوب من جهة، ويتمكن من التعامل مع مكونات القصيدة التفاعلية البصرية والتقنية كافة بكفاءة، وبأدوات مناسبة تتلاءم مع طبيعة تلك المكونات من جهة أخرى" (1)

هل يعد إعلان النقاد العرب عن شرعية ميلاد نقد جديد هو "النقد التفاعلي الرقمي" تجاوزا للنظريات النقدية الحديثة، وإعطاء نقد بديل يقوم على التقنيات الكمبيوترية والبرمجة الرقمية دون إغفال للجانب الجمالي؟ ما هو طموح النقاد العرب وما هي البدائل المقترحة في تحليل مستويات القصيدة التفاعلية: المستوى اللغوي، المستوى البصري، المستوى السمعي، المستوى الحركي، المستوى التوليقي (2)؟ والذي يهمننا في هذا السياق بشكل أخص هو المستوى البصري الصوري.

كيف يمكن للقارئ الإفادة مما هو متوافر من طروحات في مقارنة صور لوحات الرسامين ومنحوتات التماثيل المستثمرة في التباريح؟

أ. القصيدة التفاعلية وإشكالية التجنيس:

ينشأ النقد الأدبي على إثر العمل الإبداعي الذي يسبقه زمنا من حيث الظهور، ولعل أكثر القضايا إلحاحا حول إنتاج النص التفاعلي هي التصنيف الأجناسي له، فالقصيدة التفاعلية تصنف ضمن الشعر، لكنها خرجت عن

¹. إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2013، ص 66، نقلا عن: مجلة ستايل النقدية الأمريكية، ت: علي محمد سليمان، صحيفة الثورة، دمشق، 5 يناير 2010.

². ينظر: أمجد حميد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، ص 99-100.

الكثير من أسس ضوابط الشعرية العربية بنزوحها نحو عالم افتراضي قوامه التقنيات الكمبيوترية والتآلف الفني ضمن ما يعرف بالنص المترابط، ومن ثم فإن " الوصف الدقيق للقصيدة التفاعلية يُظهر أنها نص مختلف على نحو جوهري عن جنس الشعر من حيث الخصائص، ويتجاوز مفهوم جامع النص Architext إلى مفهوم أوسع، وأكثر شمولاً حتى من مفهوم جامع الأجناس الأدبية Archigenre، لأنه نوع من جامع الفنون والآداب Archiarts، فهو مفهوم مفتوح يشمل الأنواع الأدبية والسينما والأنواع الفنية كافة"⁽¹⁾

إن التشكيل الجديد للقصيدة التفاعلية باعتبارها خطاباً معرفياً منوعاً يواكب التطور التكنولوجي يقتضي أن يُقارب بنقد جديد، تتوافق مصطلحاته الإجرائية بما يتطلبه الأدب التفاعلي من تقنية وجمالية، لا أن يُندرس بما يستعار له من النظريات النقدية الحديثة، وإن كان من الممكن الإفادة منها بتطوير بعض أفكارها وتحويرها بحيث تتوافق مع طبيعة النص الجديدة.

ولئن كانت فاطمة البريكي قد تتبعت نقاط الاتفاق والافتراق بين الأدب التفاعلي والنظريات النقدية الحديثة، فقد كان من الحري في سياق نشأة هذا المولود الجديد دراسة كيفية إفادة النقد التفاعلي من النظريات النقدية الحديثة، وما هي الإضافات اللازمة المتعلقة بالجانبين التقني والبرمجي والفني لكي يتأسس نقد جديد يمكن أن نسمه بالنقد التفاعلي الرقمي الذي يسير بموازاة الأدب التفاعلي، لا أن يتدارس هذا الأخير بنظريات نقدية نشأت حسب معطيات نصية مختلفة عن معطى النص التفاعلي الجديد.

بـ برزخية التوضع (نحو نقد صوري للتباريح):

¹. إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، ص 65-66، نقلاً عن: مجلة غيمان، ع7، اليمن، ربيع 2009، ص 38. السيد نجم، النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، رؤية حول الأدب الجديد، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010، ص 91.

يعيش القارئ الرقمي مرحلة برزخية، بين النص التفاعلي والنظرية النقدية في غياب البديل النقدي التفاعلي، لأن ظهور نظرية نقدية جديدة تقتضي حدوث تراكم نصي في الأدب التفاعلي، وفي انتظار نقد تفاعلي جديد، يمكن استثمار ما جاءت به النظريات النقدية الحديثة لمقاربة بلاغة الصورة المرئية في "تباريح رقمية" على النحو التالي، وهو ما يمكن أن نعتبره استنتاجات لما سبق:

- **القارئ:** لابد للقارئ التفاعلي أن يلم بالجانبين التقني والفني، وأن يقرأ النص مع إمكانية التغيير فيه كالتكبير والتصغير والإضافة والحذف، والظهور التدريجي للصور الموجودة في القصيدة، مع ضرورة تحليلها والوقوف عند دلالتها بالتأويل، وهو ما يتطلب كفاءة عالية في مجال الكمبيوتر لا تقل قدرة عن كفاءة المؤلف نفسه، "فالمؤثرات البصرية والسمعية المستخدمة كفيلة بأن تجعل القارئ في حالة من المفاجأة المستمرة، والترقب، فقارئ الإبداع الرقمي سوف يجد عالما جديدا، فيه من التقنيات الفنية ما يتقابل مع فنون أخرى غير فنون الكلمة، مثل " المونتاج" و"لمكساج" و "الموسيقى التصويرية، والإخراج الفني، بالإضافة إلى توظيف تقنيات الكمبيوتر نفسها مع توظيف برنامج " الفلاس ماكروميديا" (1)

- **الفراغات:** بإمكان القارئ أن يعيد تشكيل النص حسب تصوره الخاص، على أن لا يمس متنه الرئيسي، وأن يملأ الفراغات التي يتركها له الكاتب عمدا ليشاركة كتابة النص.

¹. السيد نجم، النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، رؤية حول الأدب الجديد، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010، ص 91.

- يمثل **التناس** مدخلا مهما في استتطاق القصيدة التفاعلية بتعدد مستوياتها الفنية: الكتابية/ الموسيقية/ التصويرية، ويمكن للتحليل الصوري أن يكشف التناس الحادث بين ثقافتين، كما يمكن من جهة أخرى توافر أنواع مختلفة من التناسات كالتناس: الصوري/ الكتابي، الصوري/ الموسيقي.

- يعتبر **المنهج السيميائي** فعالا في الكشف عن مكونات الصورة الشكلية واللونية والحجمية باعتبارها علامات دالة تساعد القارئ في التأويل وإنتاج الدلالة.

- **النقد الثقافي** متحاور جيد مع أجزاء القصيدة الرقمية التفاعلية الممثلة لثقافات فنية متنوعة، وهو جدير برصد الممارسات الثقافية الموظفة وإرجاعها إلى أصلها للتعرف على مدلولاتها، لا سيما ما تعلق بالصورة المرئية.

II. **التبين الصوري ودلالته في التباريح:**

1. **علاقة الشعر بالصورة:**

يتألف اللساني والصوري في المجموعة الشعرية الرائدة لمشتاق عباس معن "تباريح رقمية" على نحو ملفت للانتباه، إذ تشارك مشتاق مع مؤلفين آخرين: رسامين، موسيقيين، في تفعيل العلاقة بين نصوصهم وتحويل المتعدد إلى مفرد هو النص المترابط (Hypertext) الذي يتشكل على نحو بانورامي و "يقيم مصالحه جمالية بين الحدود الفاصلة وبين الفنون الجميلة فصار بإمكان الشاشة الشبكية أن تجمع كل هذه الفنون في نص (عولمي) تكون فيه القطبية

للشاعر والنص، أما سائر الفنون والتقنيات فهي قوى (برلمان) إبداعي يختلف في الوسيلة ويتحد في الهدف والغاية" (1)

أستعار " مشتاق عباس" لوحات فنية لرسامين من ثقافات ومدارس فنية مختلفة لها أبعاد دلالية مشتركة مع الرسالة المعرفية والفنية التي يريد الشاعر تمريرها، فهي تتناص مع الواقع العراقي في تباريحه وآلامه وشدائده التي يعيشها.

تتسم حقبة ما بعد الحداثة بطغيان ثقافة الصورة التي تتصل اتصالا حميما بالإبداع الرقمي الذي لم تعد الكلمة مقومه الوحيد، فهي تتشارك وتتراسل في صفاتها مع الرسم، وهو ما وصفه كاتب لاتيني متأخر بقوله: " التصوير شعر صامت والشعر صور ناطقة"، وما ذهب إليه " مشتاق عباس" في بيان ميلاد القصيدة الرقمية التفاعلية الذي نشره في مواقع إلكترونية عديدة سنة 2007 بعنوان "من يسبح في الفضاء الشبكي مقاربات المجازية الرقمية"، حيث استهل بيانه بحكاية الجار الصيني الذي اشتكى من جاره الرسام التشكيلي لأنه دائم الأرق بسبب هدير الشلال الذي يزعجه ليلا فلا يستطيع النوم، فاستغرب الجار الرسام من جاره، فهما يسكنان وسط العاصمة بكين ... ليس فيها أي شلال، فأوضح الجار المشتكى لاستغراب الرسام قائلا له: لقد رسمت لوحة (شلال) هادر على الجدار المقابل لشباك غرفة نومي... !!

وهنا تبرز دلالة هذه الحكاية التي تبين العلاقة الوطيدة والتراسل الحاصل بين الشعر والرسم، فالإنسان محاصر بالصور التخيلية منها والمرئية

¹. ناهضة ستار، الأدبية الالكترونية.. ماض بصيغة العصر قراءة نقد - ثقافية، ضمن كتاب،

الشاشة الزرقاء، إعداد وتقديم: ناظم السعود، ص 188.

الحقيقية، فكل شيء من حولنا يُترجم إلى صور، مما جعل أرسطو يقول: "إن التفكير مستحيل بدون صور".

تتّوع مجموعة التباريح بين الصور الفنية البلاغية في متنها اللغوي وهي التي أوما إليها الجاحظ حين عرف الشعر بأنه ضرب من النسج وجنس من التصوير⁽¹⁾، والصور المرئية المتمثلة في لوحات الرسامين ومجسمات التماثيل التي تجعل قارئ التباريح يتلقاها بصريا ويتساءل عن دلالتها في متن القصيدة التفاعلية، وهو ما تطمح الورقات المقبلة للإجابة عنه، من خلال تساؤلات عدة:

- ما هي دلالة الصورة المرئية في المجموعة الشعرية؟
- كيف تتعالق الصور المرئية مع بعضها البعض وتتشابك لبناء دلالة التباريح؟
- ما هي علاقة الصورة المرئية بعناصر القصيدة التفاعلية: الكلمة، الشريط المتحرك، الموسيقى؟ وماذا عن التآلف والتنافر اللوني بين الممتين الصوري والشعري؟
- ما هو المضمير الدلالي الذي يشترك فيه الواقع العراقي مع الثقافات التي استعيرت منها الصورة المرئية؟

2. الشاشة الرئيسية (أرضية نص التباريح):



¹. ينظر: الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1965، ص 132.

لا يمكن قراءة المجموعة الشعرية للتباريح دون استعمال جهاز الكمبيوتر رغم أنها غير متوفرة في شبكة الأنترنت، إذ يحصل عليها القارئ في قرص مضغوط ينفتح على مشهد الواجهة الرئيسية الذي يمثل عتبة العنوان، فكل ما قالته التباريح في نصوصها اللسانية والموسيقية والصورية، مختزل في صورة التمثال المكتمل الفم الذي تتموضع على يمينه أيقونتان متماثلتان كتبت عليهما عبارة " اضغط فوق ضلوع البوح". وتظهر على يساره أيقونات عمودية تمثل روابط تشعبية كتب عليها (أيقنت أن الحنظل موت يتخمر)، فيما يمر أعلى الصورة في شريط متحرك العنوان اللساني للمجموعة الشعرية: تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق.

لعل التلقي البصري للقارئ يجعله يتجه مباشرة صوب الصورة المرئية التي تظهر في شكل جنازي ومأساوي مؤثر جدا، تعبر عن قمة التوجع والألم، وهي عمل نحتي شهير للكويتي المعاصر " سامي محمد" والمعروف باسم " الشلل و المقاومة" الذي أنجزه عام 1980 عن طريق تقنية الصب في خامة البرونز.

إن التحليل الصوري يقتضي إعادة الصور إلى مصدرها الأصلي: الثقافة التي ظهرت فيها، الظرف التاريخي الذي نشأت فيه، نسبتها إلى مؤلفها وهو ما يؤكد فكرة إعادة بعث المؤلف في الأدب التفاعلي وإلغاء فكرة موته التي قالت بها البنيوية، لأن التفاعلية تقتضي المشاركة والحوار لا التهميش والإقصاء.

يتواءم الظرف التاريخي الذي أنجز فيه تمثال (الشلل والمقاومة) مع الدوافع التاريخية التي كتبت فيها التباريح، فالتمثال من إنجاز عام 1980، وهو عام ملتبس على مستوى التاريخ العراقي المعاصر، حيث اندلعت خلالها

شرارة الحرب العراقية الإيرانية، تلك التي استمرت ثمانية أعوام طحنت راحاها خلالها أرواح زهاء المليون إنسان وأكلت نارها ما قدره الخبراء بحوالي التريلليون دولار، وهو نفسه العام الذي كان بمثابة نقطة تحول في مجريات الحرب الأهلية اللبنانية، وذلك عندما سجلت الكتائب انتصاراتها على حزب الوطنيين الأحرار لتتفاقم الأحداث فيما بعد مختتمة فواجعها بمأساة مخيمي صبرا وشاتيلا⁽¹⁾

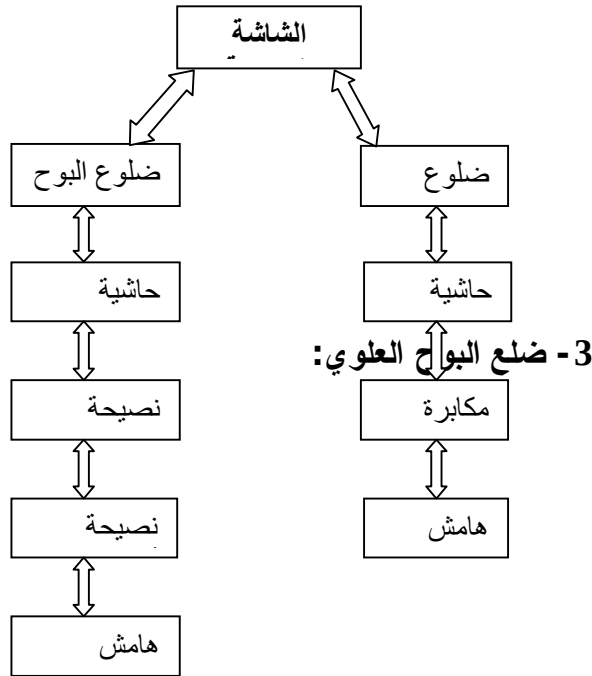
إن الشاعر من خلال استعارته لتمثال (الشلل والمقاومة) إنما يستحضر حقبة تاريخية سابقة تتناص وتتداخل مع الواقع العراقي الذي أنجزت فيه التباريح، وهو ما يعبر عنه الموالم العراقي الحزين الذي يرافق مشهد الواجهة الرئيسية، وهو واقع يمكن قراءته من خلال صور التمثال الذي يصرخ رغم فمه المكتم، فالعينان المغمضتان تدلان على قمة المعاناة التي يواجهها الرجل المشلول بتكميمه لكي يصرخ، وبذل اللسان يظهر له لسانان⁽²⁾ وهي علامة سيميائية دالة على المقاومة والإصرار والمواجهة رغم الحصار المفروض.

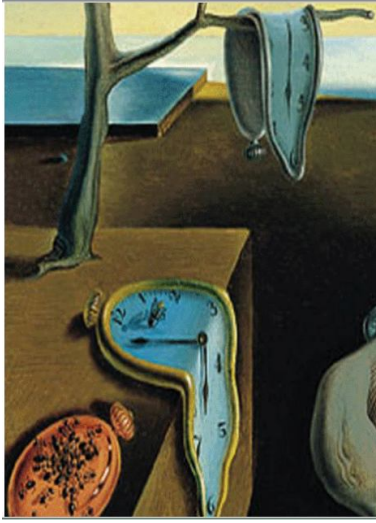
ثم إن اختيار الشاعر لصورة التمثال البني اللون ليكون في الواجهة وعدم استدعائه للوحة فنية بألوان أخرى، إنما ينم عن ثقافته التشكيلية الواسعة فالتمثال ترابي والتراب هو الوطن، والمجسم إنسان وهو المواطن العراقي والشعر تفاعلي رقمي. وكل هذه العناصر مجتمعة، إنما تعبر عن الإنسان العراقي المطموس الشخصية الذي جُرد من روحانيته وحُل إلى مجرد رقم

¹. ياسر منجي، جدلية الصورة الإلكترونية، ص 58.

². يرى عدد من الدارسين ومن بينهم فاطمة البريكي أنه تعدد للفكوك السفلية لا للألسنة: "صورة تمثال حجري له أكثر من فك سفلي"، ينظر: فاطمة البريكي: المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار، ضمن كتاب: الشاشة الزرقاء، إعداد وتقديم: ناظم السعود، ص 28.

لاهوية له، إنه الإنسان المؤود قسرا في صراعه الرهيب لاسترجاع كينونته المتشظية. تتوأم هذه القراءة الصورية في شكل تآلفي مع العنوان اللغوي المستهل بلفظة ' تباريح' التي تعني في العربية " الشدائد"، فالوجع مرتبط بالواقع العراقي المرير وصراع إنسانه المهمش فكريا وروحيا لأجل الاستمرارية والبقاء، إنه يئن بحرقه تمتد على طول النصوص البصرية واللغوية والموسيقية المتشعبة والمتراصة في المجموعة الشعرية. تتفرع تباريح رقمية باعتبارها شعرا تفاعليا يُصنف ضمن النص المترابط الذي ينأى عن الخطية ويقوم على التشعب والتفرع من خلال أيقونات خاصة على النحو التالي:



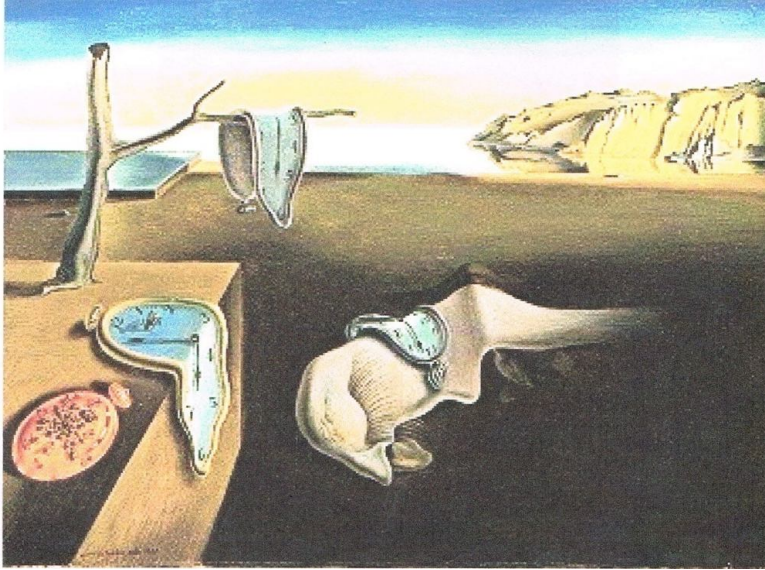


فوق تلك الديار التي لم يطأ أرضها
صوتُ خطو السنين
... أدلجتُ عتمةً
من غبار الليالي التي
لم تزل فوق رمش السماء ...
يقتفي ظلّها :
هففات المسير التي بذرتها خطاي
فوق ذاك الطريق العتيق
في مداري العتيق ...
... كلما أبصرتني خطاي
أربكتها الدروب التي باركت كل خطو
سواي ... !

... فتّشت خطوتي عن طريق جديد
في مدار جديد ...
يحتوي هففات المسير التي ضيعتها الدروب .

يسفر النقر على الأيقونة العلوية (إضغط فوق ضلوع البوح) عن
تشكيّلة لعالم افتراضي قوامه الصورة والمتن اللساني والشريط المتحرك
والموسيقى مع طغيان واضح للون الأصفر الذي يمثل خلفية المتن اللساني
ويطغى على الصورة المرفقة، وهي صورة مجتزأة مأخوذة عن لوحة الرسام
السوريالي الشهير سلفادوردالي " Salvador Dali " (1904-1989)
المنجزة عام 1931، واشتهرت بمسميات عديدة منها: " استمرار الذاكرة " ،
"الساعات اللينة"، " استمرار الوقت" و"الساعات الذائبة"، وهي من مقتنيات "
متحف الفن الحديث" (MOMA) بمدينة "نيويورك" بالولايات المتحدة
الأمريكية منذ عام 1934، وتلخص بصريا نظرية " دالي " حول " الليونة
والصلابة" ⁽¹⁾ وهي الثنائية التي يمكن اعتمادها في قراءة لوحة دالي بعد
التعرف على شكلها الأصلي:

¹. ينظر: ياسر منجي، جدلية الصورة الالكترونية، ص 70-71.



تشتمل اللوحة على رموز بصرية عديدة هي:

1- الشكل شبه بشري الذي يتوسط اللوحة، المعروف باسم " الوحش"، والذي اعتمده "دالي" في كثير من أعماله باعتباره معادلا بصريا لذاته (صورة ذاتية Self Portrait)، إن تكوّم الوحش و تَمَظَّهره في شكل كتلي صلب يوحى بخموله وافتقاده لأدنى عناصر الحياة أو بنومه، مما يجعلنا نؤول صورة الوحش في سياق القصيدة بأنه معادل موضوعي للإنسان النائم، لكنه كالوحش الذي قد ينهض في أية لحظة ليفتح الساعة المغلقة ويُفعل الزمن المتوقف، وغياب الوحش في الصورة المجتزأة يوحى بنظرة سلبية للمواطن العراقي في مواجهة واقعه المرير.

2- الشجرة المائلة يسار العمل رمز بصري للحياة في الفن التشكيلي، إلا أن تواجدها في بيئة جرداء جعلها عجفاء، دون أوراق وثمر، مما

يوحي بانتقاء عناصر الحياة وغياب الإنتاجية على هذه الأرضية القاحلة القاسية والصلبة التي تمثل معادلا موضوعيا للوطن العراق.

3- الساعات اللينة معادل بصري للزمن، وتشير عقاربها إلى نفس التوقيت وهو حوالي الساعة السابعة، وهو وقت الراحة من العمل عموما فلو أشرت الساعات إلى الثامنة لاولّناها ببداية العمل الدؤوب. إن الليونة والساعة السابعة يوعزان إلى الخمول والكسل في بيئة تنتفي فيها أدنى مقومات الحياة الكريمة فكل شيء فقد قيمته في هذه الأرض، لأن الفاعلية تقتضي احترام الوقت بالدرجة الأولى.

4- ينتهي بصر المتلقي إلى كتلة الجرف الصخري الذهبي اللون الذي توحى صفوته لصلتها " بالبياض وضوء النهار (...) بالتحفز والتهيو للنشاط وأهم خصائصه للمعان والإشعاع وإثارة الانشراح "⁽¹⁾. وكأن هذا الجرف هو نقطة الخلاص من الأرض القاحلة الجرداء التي لا قيمة للحياة فيها بدءا بسقوط قيمة الوقت.

إن اجتزاء الصورة الأصلية أخفى الرموز البصرية الصلبة المسؤولة عن إعادة الحياة إلى الأرض الجرداء، فالوحش النائم الذي قد يستيقظ في أي لحظة غائب، والجرف الصخري الذي ترمز صفوته إلى النشاط غائب، بقي عنصران صلبان هما الأرض الجرداء التي ترمز بصريا إلى معاناة الوطن (العراق)، والساعة الصلبة الوحيدة مغلقة، مما يعني استمرار زمن الماضي وأنه لم يحن وقت التغيير رغم توفر الرغبة التي يبدو أنها غير كافية لوحدها، وهو ما يدعمه النص المكتوب: في مدار عتيق ... أجلت شمس ضوء ذاك النهار (فالنهار مؤجل)، في مساء

¹. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 184.

غريب/ عانقت خطوتي خصرَ درب جديد/ ... غير أن الطريق الذي
باركته خطاي لفني من جديد / نحو ذاك الطريق العتيق ...؟
فالطريق العتيق يعني استمرارية الماضي بأحزانه وتراكماته ومآسيه،
ولعل التغيير سيأتي مع فجر يوم جديد وليس في مساء غريب.
مما يجعلنا نصل إلى نتيجة أخيرة هي أن الرموز البصرية الصلبة
تحمل دلالة الإيجاب عموما على خلاف الرموز البصرية اللينة التي تحمل
دلالة السلب.

- التعالق السوري بين المتن، حاشية، مكابرة، هامش:

تمتاز التباريح بثراء المادة النصية والصورية التي ساعدت فكرة
النص المترابط (Hypertext) في تجسيدها، إذ تمثل (ضلوع البوح العلوية)
الشر الأول من هذه المجموعة الشعرية باشماله على أربعة نصوص يتم
المرور إليها بالنقر على الأيقونات المرفقة: المتن، حاشية، مكابرة، هامش،
فيما يعيد النقر على أيقونة " رجوع" القارئ الى الشاشة الرئيسية التي تمثل
العنوان الرئيسي بما اشتملت عليه من عناصر.

تتفرع نصوص الشر الأول من التباريح عن بعضها البعض، ويتم
المرور من نص إلى آخر على نحو اختياري بحسب الأيقونة التي يضغط
عليها القارئ الذي لم يُلزمه الشاعر بقراءة تراتبية معينة، فهو يتفاعل مع
المجموعة الشعرية بحرية، وهو المسؤول عن اختياراته بالنقر على الأيقونة
التي تمكنه من الانتقال إلى نص جديد أو العودة إلى المتن أو الشاشة الرئيسية
أو التوقف عن القراءة.

يبدو أن قراءة كل صورة على حدة من صور الشر الأول التي تحيل
عليها "ضلوع البوح العلوية" في تفرعاتها المختلفة سيكون مرهقا إجرائيا،
ويحتاج إلى صفحات كثيرة لإجراء المقارنة بين المتون المختلفة: اللساني،

الصوري، الشريط المتحرك، الموسيقى، لذا آثرت دراسة التعالق الصوري والبناء الدلالي من خلال البحث في القواسم المشتركة شكلا ومضمونا بين الصور.

أستعار " مشتاق عباس" صورا جاهزة غير متحركة ووظفها في تباريحه، مما يوعز إلى ثبات الوضع الخريفي العراقي، الموبوء بالمغول، لقد استحال إلى بقايا وطن، مما جعل المواطن حائرا في إيجاد طريقة للملزمة شظايا الوطن وتضميد جروحه، فاستعصت عليه سبل الخلاص أمام استغلاق منافذها جميعا، ومن هنا أمكننا دراسة نصوص ضلوع البوح العلوية الأربعة من خلال فكرة الدائرية المهيمنة.

1.3. دائرية المتن:

تبدأ فكرة الدائرية من لوحة سلفادوردالي التي احتوت على ساعات دائرية الشكل " إلا أن طبيعة الحياة القاسية والجافة أعطبتها بل أذابتها (...) وبقينا أن اختيار الشاعر لهذه اللوحة يساوق بناء النص المرافق له، إذ ابتدأ بقوله في مدار عتيق، وانتهى بالطريق العتيق، فضلا عن تساوقها وحركة الشاعر الدائرية للخروج من دائرة ما يحيط به ولكن دون جدوى"⁽¹⁾

2.3. دائرية الحاشية:

يجد قارئ الحاشية نفسه أمام صورة ساكنة لما يشبه الدوامة الزرقاء المنتهية بدائرة بيضاء في مركزها مع ظلال بنفسجية وسوداء:

¹. عادل نذير، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي - الرقمي، ط1، كتاب ناشرون، بيروت، 2010، ص 172.



يمثل الشكل الحلزوني استمرارا لفكرة الدائرية التي تشبه الدوامة في هذا الشكل، والتي توحي بحالة التيه والضياح التي يعيشها المواطن العراقي وبنفسيته المتعبة التي لم تستطع الاهتداء إلى مخرج أمام تشابك الأوضاع المزرية بالبلاد، وهو ما يتوافق مع النص المكتوب (ولقد مشيت وما علمت بأنني / أمشي ودربي يقفني آثاري / أمشي ولكن لا أرى لي خطوة أمشي يمينا وهو محض يساري / قدماي لا أدري تسير أم التي / تخطو بداي وتهدي بمساري / ضاع الطريق أم التي ضاعت خطاي ولفها مشواري).

توحي ظلال اللون الأزرق المائل إلى السواد بالظلام والليل وتدل على الخمول والكسل، أما اللون الأزرق الفاتح فيعكس الثقة والبراءة والشباب (1) والجمع بين اللونين في شكل شبيه بالدوامة يوحي بعدم الاستقرار على حالة واحدة.

تبقى الإشارة إلى " أن الصورة الدوامية لو كان قد تيسر لها قدر و لو ضئيل من الإيهام بالحركة - وهو أمر متيسر من خلال برامج متاحة مثل

¹. ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 183.

الفلاش Flash مثلا - لكان ذلك قد عزز من إعلاء خبرة الشعور بالضياع لدى المتلقي" (1)

3.3 دائرية المكابرة:

يتوافق معنى المكابرة مع صورة السماء التي تعني تجاوز الأراضي والخلوص إلى جو روحاني بعد المرور بالدوامة في الحاشية، إلا أن الواقع كان أقسى وأشد من التخلص منه، إذ تبدو الدائرية في شكل السحب البيضاء، إن الأبيض هو "الصفحة البيضاء التي ستكتب عليها القصة إنه أحد الطرفين المتقابلين إنه يمثل البداية في مقابل النهاية والألف في مقابل الياء" (2).



ترتبط السحب الدائرية في بياضها بالبداية، بداية الخلاص من الواقع المرير فعلى ما يبدو أن طريق الخلاص هو العودة إلى الروح (السماء)، وليس في اللجوء إلى الجرف الصخري المحذوف في صورة المتن. فأيا كانت الراحة الأرضية، إلا أن الطمأنينة السماوية أكبر منها، ومع ذلك فإن هناك استمرارية للدائرية وعدم العثور على نقطة البداية، وهو ما يتوافق مع

¹. ياسر منجي، جدلية الصورة الالكترونية، ص 85.

². أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 186.

النص المكتوب⁽¹⁾ (تحاصرني المنيا والشظايا/ والهتافات التي ختلت ببابي/ ولكنني على ما بي / أداس و ...)، فالقوة الروحية تعني الصمود والمكابرة (أظل أدوس على كل الشظايا الخرقت ببابي) ولا تعني الخلاص، فالبدايات غير محددة بعد، كما جاء في الهامش.

4.3. دائرية الهامش:

تضع القارئ أمام واجهة فرعية ختامية ذات خلفية لونية زرقاء وبيضاء، مزخرفة بشكل تجريدي يمثل أضلاعا محدودة ومتوجة في صورة قريبة من الدوامة في الحاشية:



وحسب اعتقادي فإن الشاعر قد تفضل على قرائه وأعطاهم تأويلا لصورة الهامش من خلال الشريط المتحرك المنسجم دلاليا مع الصورة والذي يؤكد دلالة التيه والضياع الذي يشكوه الإنسان المعاصر الذي يعامل كرقم، ورغم أنه يعي أن قيمته في روحانيته ومحاولة العودة إليها والتمسك بها في

¹. أشار معظم الدارسين إلى عدم التوافق الصوري اللساني في المكابرة، ينظر: رحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، ص 79، وباسر منجي، جدلية الصورة الالكترونية، ص 89-90.

مكابرة، إلا أن الواقع كان أقوى حسب محتوى الشريط: (لا تعي خطوتي أين رأس الدوائر؟؟؟ ... فالطريق يحذب أضلاعه ... يميل علي ... أرواغه مثل أرجوحة في مهب الصرير .. مرة قبله ... مرة بعده ... أين أمضي إذن؟؟؟ ... والمغول ينوخ بأهدابه ...)، ورغم الانسجام الموجود بين الصورة والشريط المتحرك، إلا أن غياب العلاقة الرمزية بين هذين العنصرين والنص المكتوب وأنشودة موطني المرفقة تجعل القارئ يشعر بهشاشة دلالة هذه العناصر مجتمعة مع بعضها في سياق واحد.

وعلى العموم فإن النصوص الأربعة تصور الوضع العراقي المتأزم، ومحاولة الإنسان العراقي في الخلاص والتغيير دون جدوى، وهو ما عبرت عنه فكرة الدائرية.

4- ضلع البوح السفلي:

- التعالق الصوري بين: متن، حاشية، نصيحة أخرى، هامش:

يمثل ضلع البوح السفلي الشطر الثاني من مجموعة تباريح باشماله على خمسة نصوص، يتم المرور إليها بالنقر على الأيقونات المذكورة، ويعد المضمرة الدلالي المشترك بين تلكم النصوص بمكوناتها البصرية: الصورية واللسانية والشريط المتحرك هو فكرة "الرَّحِيل"، فرغم دائرية الطريق الذي لا يظهر له أول ولا آخر في القسم الأول، إلا أن الشاعر قرّر تجاوز واقعه بفعل الرَّحِيل الذي يعني التغيير والمقاومة بتحويله الهم العام إلى همّ خاص.

1.4 - دلالة الرَّحِيل في المتن:



تصادف المتلقي صورة رجل حافية متأكلة تهم بالميسر مع بداية الرحلة التي تعترضها عقبة في شكل شبكي ذي مسامات تجعل الأمل ممكنا في اختراقها رغم صعوبة الطريق، فالوضع المعاش أشد قسوة وهو ما ينسجم مع المحتوى الرمزي للنص المكتوب الذي يتناص مع قصة يوسف عليه السلام (يعقوب / ياوطني المحاصر بالعمى /! من أين لي بقميصي الوتر الذي خاطته لي كف النخيل؟ / وأنا الذي / تخضرّ في شفتي أهداب الرحيل / لا ذئب يأكل غربتي ! / لأجُب يغسل من جبيني / قحط آلامي / وأوجاع السنين !)

فيعقوب هو الوطن الذي يعيش في عماء، والشاعر هو الإبن الذي قرر الرحيل لغربته ومآسيه في وطنه. وهو المضمون الذي يرسخه محتوى الشريط المتحرك: (عاجل: قامتي تعرف أن الطريق إلى بابها موصدة بالرحيل ... وتعلم أن البقاء هنا ... مثل أرجوحة أسلمتها يداها لصبيان هذي البلاد الشحيحة ...).

2.4 - دلالة الرحيل في الحاشية:



يبدو أن صورة اليد في الحاشية استمرار لصورة الرجل في المتن وهما لذات واحدة، هي ذات الشاعر التي عزمت الرحيل في أوضاع جد قاهرة، فالرحلة بدأت زحفا بعد اختراق الشباك في الصورة السابقة، ويبدو الترابط شديدا بين الصورتين من حيث الدلالة المضمرة واستعمال اللونين الأبيض والأسود وقد امتد الجفاف وسرى في أرض العراق (البحر الأعف) الذي سُرِق مأؤه الرقراق ونُهبت خيراته (سيسرق ماءك الرقراق جرف)، فقد كثر المتأمرون عليه: (وتشربك السواقي أسنات / وتحفز في محارك الأكف / ويخفق موجك المجداف سرا / وفي مرساك كل الغدر يغفو / يكور في حناياك المنايا / ليغرقك الخريز المستخف / ترجل فالصحاري فاغرات / وحضن الرمل أودية يُزَف / ليحضن ما تبقى من هدير / تشظى، فهو في غش يلف) لقد تحولت بلاد الرافدين التي تَشْرَب ماءها الأعادي إلى أرض يباب متشقة توحى بالوحشة والعدم.

3.4- دلالة الرحيل في نصيحة:



تمتد صورة الصحراء العارية - من الحاشية إلى النصيحة - إلا من خطوات المُرْتَحِل الذي كان وحيدا في مجابهة الصعاب وتحدي المتقاعسين الذين عبر عنهم الشريط المتحرك (بلا عجلة: الطيور التي تعمق العش لا تستعجل الجناح/ الغصون التي طأطأت رأسها ... لا تحب الثمار/ الليل الذي يكره الشمس ... لا يستحق الصباح)، فالأشخاص المستكينون والمطأطئون رؤوسهم والذين لا يتطلعون لغد أفضل هم أصناف المواطنين الذين لم يتوحدوا على كلمة واحدة، لذا يدعو الشاعر وطنه في النص الشعري إلى تجفيف نهره الصافي " للدخول في حالة من حالات المقاومة لأن الصفاء في زمن مراوغ غامض، يكشف، بل يفضح الأسرار: قريتي/جففي نهرك/فنهرك صاف/ والنهر الصافي/ يفضح أسماكه"(1).

¹. بهيجة مصري إدلبي، الإبداع التفاعلي العربي إبحار في قلق الصمت تأمل في قصيدة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)، ضمن كتاب: الريادة الزرقاء، إعداد وتقديم: ناظم السعود، ص 337.

تبدو الموسيقى التي تسلمت إلى طقوس الموت والرحيل في هذا المشهد منسجمة معه، على خلاف النصوص السابقة التي افتقدت إلى الانسجام والوحدة مع موسيقاها التي كانت بعيدة عنها يصعب قراءتها في سياق واحد مع بقية العناصر. أما هنا فالموسيقى دينية بمقام الحجاز يسمع من خلالها القارئ وقع خطوات تمشي في مناخ جنائزي، لكنها خطوات من ؟ فالذي يبدو أنها ليست زحفا ولا آثار قدم حافية كما أوهمتنا صورتنا المتن والحاشية؟ !

4.4- دلالة الرحيل في نصيحة أخرى:

بلا عجلة قطعاً : ... عندما ينزف الصبح أضواءه ... يستقر



رذاذ من النور
يزحف في هامة الليل
يمد هشيم انكسار الصباحات
فهي منذ فجر الولادة
ما انفك يأكلها الغيم
قضمة
قضمة
وهي بانخة في السكون
لا تحرك أنملة من ضياء
...
هكذا
...
كنت أرقبها في الليالي الكبيسة
حذرت

جاء المتن أوبة نصوح حاشية

يمكن قراءة هذا النص من خلال ثنائيتي (الأمل والموت)، فثمة بصيص أمل في نجاح المقاومة وتبديل وضع العراق من الليل إلى الصباح من خلال (رذاذ النور الذي يزحف في هامة الليل) إلا أن الصباحات المنتظرة (منذ فجر الولادة / ما انفك يأكلها الغيم / قضمة / قضمة)، وهي الدلالة التي يؤكدھا الشريط المتحرك في جزء منه (السماء تمطر دوما لكن الأرض تموت).

إن الليل المخيم في أرض العراق أقوى من أن يكسره نور فجر جديد رغم المحاولة، فمن يحاول المقاومة والخلاص يتحول إلى إنسان مسخ ، وهو ما يمكن قراءته من خلال الصورة التجريدية التي نلمح في منتصفها شكلا مجردا

لوجه إنساني غائر ومبعثر الملامح، له عنق طويلة وجسم مستدير على نحو دائري، أما أطرافه العلوية والسلفية فقد بُثرت لأنها حاولت المقاومة في المتن والحاشية، لقد كان هناك بصيص أمل في الرحيل والمقاومة، لكن الآخر كان أشد قسوة وكتبنا من فرعون الذي قطع أيدي وأرجل السحرة من خلاف، لأنها هنا مبتورة كلياً وقد تشظت في أشكال مختلفة في الصورة التجريدية.

إن القمع يكبح المقاومة في أرض العراق، وكما جاء في الشريط المتحرك (الليل الأسود يكره أحداق النجوم لأنها خطوات صبح آت)، ومجرد المحاولة في إيجاد طريق جديدة للرحيل والتغيير يحول صاحبه إلى إنسان متشظ ومنكسر، وممسوخ ومقموع، فما أقسى تباريح هذا الإنسان.

5.4. الرحيل في نصيحة أخرى:



لا شيء يوحي بالرحيل، فالمرتحل تحول إلى مسخ تعبر عنه " صورة ساكنه مأخوذة أيضا من أصل تصويريري زيتي، ومشابهة للصورة الواردة بواجهة النصيحة الأخرى لحد بعيد، فالعينان المركزيتان الذابلتان بها تعلوان كومة مهوشة من ركام الأغصان اليابسة والفروع الذابلة والأهداب المرتخية،

غير أنها أتت في الصورة الحالية مرسومة على نحو تفصيلي أكثر واقعية واحترافاً⁽¹⁾.

لقد كبحت المقاومة، والمقاوم مجرد مسخ وصنم وهو مكبل بالصمت، لننتهي من حيث بدأنا إذ تذكرنا هذه الصورة بصورة التمثال المكتم الفم في الواجهة الرئيسية، فالمقاومة أفضت إلى الشلل، لذا وردت يمين النص أيقونات عمودية تحذر من العقابة الوخيمة (إياك / أن / تقترف / الأمل)، وهو المعنى الذي يؤيده الشريط المتحرك: لا داعي للعجلة... .. قامتي مقبرة... تستميت على أهلها الميتين... تشاطر تابوتها / الظل، مخملة، لتجعل كل الصباحات ... فيء مساء ...).

5- خاتمة: التعالق بين ضلع البوح العلوي وضلع البوح السفلي والعنوان:

" التباريح " هي سيرة الوطن العراقي المستنزف الذي ينز دما، والمواطن المثقف الذي يبحث عن سبيل للخروج من الموت المخيم وتجاوز المأساة المهيمنة، مما كرس النزوع الدرامي لهذه المجموعة الشعرية التي يمكن اختزالها في ثنائية (الشلل والمقاومة)، وهو الاسم الذي عرف به تمثال النحات " سامي محمد" الوارد في الواجهة الرئيسية التي كانت عنوانا مكثفا وشاملا لمحتوى المجموعة بشقيها، إذ عبر الشطر الأول منها عن معنى الدورانية وصعوبة إيجاد نقطة بداية المقاومة، فيما بين الشطر الثاني محاولة المقاومة وبداية رحلة التغيير التي حولت المقاوم إلى صنم مشلول وممسوخ، فكأن الربيع قد استحال في تلكم البلاد التي أصبحت تعيش فصلا واحدا إلى خريف، لنعود من حيث بدأنا إلى صورة التمثال المكتم.

¹. ياسر منجي، جدلية الصورة الالكترونية، ص 117.

قائمة المصادر والمراجع

- 1- إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2013.
- 2- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
- 3- أمجد حميد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، ط1، كتاب ناشرون، بيروت، 2010.
- 4- الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1965.
- 5- رحمن غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، تنظير وإجراء، ط1، دار الينابيع، العراق، 2010.
- 6- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط. مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2005.
- 7- السيد نجم، النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، رؤية حول الأدب الجديد، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010.
- 8- عادل نذير، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي - الرقمي، ط1، كتاب ناشرون، بيروت، 2010.
- 9- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2006.
- 10- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ت: حميد الحمداني، الجلاي الكدية، دط، مكتبة المناهل، فاس.

- 11- ياسر منجي، جدلية الصورة الالكترونية في السياق التفاعلي لتباريح رقمية، دار الفراهيدي، ط1، بغداد، 2010.
- 12- تأليف جماعي، الريادة الزرقاء، دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي، تباريح رقمية أنموذجا، إعداد وتقديم: ناظم السعود، ط1، مطبعة الزوراء، بغداد، 2008.
- 13- موقع النخلة والجيران على الرابط :
<http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/111111-moshtak.htm>.